



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Jedwabna czerwień : kolor i materiał w powieści "W czerwieni" Magdaleny Tulli

Author: Kamila Dzika-Jurek

Citation style: Dzika-Jurek Kamila. (2014). Jedwabna czerwień : kolor i materiał w powieści "W czerwieni" Magdaleny Tulli. W: E. Dutka, G. Maroszczuk (red.), "Proza polska XX wieku : przeglądy i interpretacje. T. 3, Centrum i pogrnicza literatury" (S. 55-75). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Kamila Dzika-Jurek
UNIWERSYTET ŚLĄSKI

Jedwabna czerwień

Kolor i materiał w powieści *W czerwieni* Magdaleny Tulli

Słowa kluczowe: Magdalena Tulli, *W czerwieni*, Zagłada, materiał, kolor

Nie-porozumienia

W ostatnich latach XX wieku odkryto w literaturze polskiej wybitną pisarkę. Mam na myśli rok 1995 i ukazanie się debiutanckiej powieści Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*, którą krytycy nazwali „mikro-arcydziełkiem”¹, jednym z „najbardziej udanych wystąpień literackich lat dziewięćdziesiątych”², wróżąc jej jednocześnie „wywołanie nie lada zamętu w martwym morzu polskiej prozy”³. Powieść ta przyniosła nieznanej jeszcze wówczas pisarce pochwały środowiska literaturoznawczego, nagrody⁴ i rozgłos. Dziś Tulli jest autorką sześciu powieści⁵, z czego ostat-

¹ P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 275.

² D. NOWACKI: *W rekwizytorni*. „Kresy” 1998, nr 6, s. 160.

³ Tak pisał Marek ZALESKI na okładce *Snów i kamieni*. Zob. IDEM: *Kometa Magdaleny Tulli*. W: M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995, s. 92.

⁴ Za *Sny i kamienie* Tulli otrzymała Nagrodę im. Kościelskich oraz Nagrodę Fundacji Kultury.

⁵ Oprócz *Snów i kamieni* M. Tulli wydała jeszcze: *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2002) i *Skazę* (2006) oraz *Kontrolera snów* (2007) – książka ukazała się pod pseudonimem Marek Nocny. W niniejszej pracy posługuję się następującymi wydaniem i skrótami: *Sny i kamienie* (Warszawa 1999) – Sk, *W czerwieni* (Warszawa 1999) – Wcz, *Tryby* (Warszawa 2003) – T, *Skaza* (Warszawa 2006) – S, *Włoskie szpilki* (Warszawa 2011) – Ws.

nia to wydane w 2011 roku *Włoskie szpilki*. Znakomite recenzje tytułu i przyznane nagrody przypominają czasy debiutu pisarki.

Napisanie *Włoskich szpilek* – książki odmiennej od pozostałych, prawie pozbawionej metaforycznego kamuflażu tak charakterystycznego dla prozy Tulli, pisarka tłumaczy poniekąd „zmęczeniem fikcją”⁶. Jednak z kilku innych wywiadów można wyczytać powód być może znacznie ważniejszy – rzecz, na którą Tulli nie mogła się doczekać przez kilkanaście lat, kiedy ukazywały się kolejne jej powieści: *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2002), *Skaza* (2006). Chodzi mianowicie o kwestię, którą pisarka określiła jako „porozumienie z czytelnikami”⁷, mając na myśli sytuację, w której ludzie (w tym wypadku pisarz i czytelnicy) tworzą wspólnotę w obrębie podobnych przeżyć. To porozumienie, którego pisarka oczekiwała za każdym razem po wydaniu kolejnej powieści, nigdy wcześniej nie zostało osiągnięte (co innego „łatwe” – jak mówi pisarka – autobiograficzne *Włoskie szpilki*, które od razu „nawiązały kontakt wzrokowy z publicznością”⁸). W wywiadzie z 2009 roku – komentując sprawę „błędnych” odczytań swoich powieści – Tulli stwierdza z żalem, że: „Te błędne odczytania wskazują tylko na to, że moje osobiste doświadczenia są widocznie nie dość uniwersalne”, i że „boli poczucie, że tak trudno się porozumieć”. Z kolei w jednym z najnowszych wywiadów pisarka wyznaje, jak bardzo poczuła się zawiedziona, kiedy po ukazaniu się *W czerwieni* w recenzjach nie odnalazła wyczekiwanego empatii:

to, że porozumienie nie wypaliło, okazało się dla mnie bardzo bolesnym przeżyciem, bo ta druga książka była o moich sprawach, bardziej niż pierwsza. Czułam się jak ktoś wypisany ze wspólnoty, ktoś, z którymi doświadczeniami nikt inny się nie identyfikuje. Krótko mówiąc, czułam się depresyjnie⁹.

⁶ *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Rozm. K. KUBISIOWSKA. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 251 (dodatek „Duży Format” 2011, nr 41, s. 17–19).

⁷ Sprawie tej Tulli poświęciła prawie cały wywiad zatytułowany: *Pisanie jako porozumienie*, który ukazał się w internetowym piśmie „Pro Arte” (niestety, wywiadu nie można już odczytać ze względu na brak archiwalnych numerów). O „porozumieniu” mówi Tulli również w jednym ze swoich pierwszych wywiadów: „Ze szczeliny narracji, ze sprzeczności, z wykołowanej logiki jego [narratora – K.D.J.] wywodu wyziera niedopowiedziane dopowiedzenie. Autor próbuje porozumieć się z czytelnikiem za plecami narratora” (zob. *Za plecami narratora*. Z M. TULLI rozmawia M. ZALESKI. „Res Publica Nowa” 1999, nr 8, s. 81), i w dwóch ostatnich, które wspominam w artykule. Z tego chociażby można wnioskować, jak ważną jest to dla Tulli sprawą.

⁸ *Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. D. WODECKA. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 246, s. 15–16.

⁹ Ibidem, s. 15.

Metaliteracki charakter tej prozy, własna, oryginalna koncepcja metafory, z której w wywiadach nieraz „tłumaczyła się” Tulli¹⁰, niejednoznaczność figur literackich, a nawet reakcja oburzenia autorki na próby odczytywania *Skazy* w kontekście Holocaustu¹¹, skłaniały raczej do czytania jej powieści jak rebusów niż do odkrywania w nich zaszyfrowanych doświadczeń z historii XX wieku. Jednocześnie w czasie wydania *Skazy* (2006) krytycy mogli mieć już świadomość, jak emocjonalnie Tulli podchodzi do sprawy „błędnych” interpretacji jej utworów¹². Wydaje się również, że pisarka wystarczająco wyjaśniła swoje podejście do literatury oraz specyfikę światów przedstawionych w jej powieściach już w wywiadzie udzielonym Markowi Zaleskiemu w 1999 roku (niedługo po wydaniu *W czerwieni*)¹³. Mimo tego, z jakichś powodów na „porozumienie” Tulli musiała poczekać aż do wydania *Włoskich szpilek*, które recenzenci od razu określili kluczem do twórczości pisarki.

W tej perspektywie warto bliżej przyjrzeć się powieści *W czerwieni*. Z wypowiedzi autorki wynikałoby, że to właśnie wydanie drugiej książki („była o moich sprawach bardziej niż pierwsza”¹⁴) miało być dla Tulli prawdziwym przełomem. Odkryciem przed „publicznością” i zmierzaniem się ze sprawami, z którymi – jak sądziła warszawska pisarka jeszcze przed napisaniem tej powieści – powinna się identyfikować większa część Polaków. Recenzje i omówienia *W czerwieni* przyniosły jednak refleksje zgoła odmienne.

Krytycy nie widzieli w tym utworze niczego ponad kontynuację *Snów i kamieni* jako „ulubionej [przez pisarkę – K.D.J.] opowieści o rozwoju

¹⁰ Tulli komentuje w wywiadach swoje nietuzinkowe podejście do metafory, mówiąc o „traktowaniu jej jako wyrażenia dosłownego” albo „źródła informacji”. Zob. G. ŁĘCKA: *Metafora musi pracować*. W: EADEM: *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia G. Łęcka*. Warszawa 2000; *Calvino, Marquez i pewna pani. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 125–128.

¹¹ Wspominają o tym B. Przymuszała i A. Izdebska, cytując wypowiedź Tulli (*Pisanie jako porozumienie...*): „nie chodzi tam akurat o Żydów, to oczywistość. Dlaczego niektórym ludziom tak bardzo pasuje, że to byli Żydzi, że nawet wbrew tekstowi gotowi są przy tym się upierać. Dopatrywać się »rekwizytów«, jakiegoś dziwnego szyfru, diabli wiedzą czego. Świat zawsze jest pełen uchodźców [...]”. Cyt. za: A. IZDEBSKA: *Proza Magdaleny Tulli. W kręgu wieloznacznej referencji*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010, s. 317–318.

¹² Tak zaczyna się właściwie wywiad Michała Larka z Tulli, opublikowany w „Czasie Kultury”. Zob. *Pułapka komunikacyjna*. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 14.

¹³ Tulli wyczerpująco odpowiadała wówczas na pytania np. o postać narratora, sprawę terminu „historyjka”, którego używa w swoich powieściach, o czym są *Sny i kamienie*, a o czym *W czerwieni*?

¹⁴ Ibidem.

ludzkości, jej cywilizacyjnym pędzie”¹⁵. Z nieskrywanym rozczarowaniem pisali również o skopiowanym z pierwszej powieści schemacie stylistycznym, dostrzegając w lekturze *W czerwieni* zaledwie możliwość zabawy dla postmodernistycznego czytelnika w wyławianie zawartych w utworze aluzji i kryptocytatów¹⁶. Jedynie Maria Janion w swoim esej z tytułowanym *W śmierci*¹⁷ (o tej interpretacji *W czerwieni* napiszę jednak nieco później) i Jan Błoński w tekście *Słowa i upiory*¹⁸, dostrzegli skrywany potencjał powieści Tulli. Błoński, w przeciwieństwie do innych krytyków, zauważył, że druga powieść Tulli jest „znacznie bogatsza i bardziej misterna” od pierwszej. Recenzja krakowskiego krytyka podkreśla przede wszystkim pomysłowość i oryginalność światów przedstawionych, tworzonych przez autorkę *Trybów*. Gdyby wziąć pod uwagę perspektywę odnalezienia w tekście powidoków historii, najostrzejsza wydaje się recenzja Mieczysława Orskiego¹⁹. Krytyk dostrzega bowiem w utworze jedynie pustkę jego „tekstowości”, odmawiając mu głębszej prawdy:

Cała gra toczy się w gruncie rzeczy w tekście i o tekst; o (niekiedy rzeczywiście rzadkiej urody, ale częściej sztuczne i przekombinowane) piękne zdania, błyskotliwe przenośnie lub konstrukcje idiomatyczne. Pogoń za sensem i ideą (owej ludzkiej degradacji w kapitalizmie) z czasem zastępuje gonitwa wyrafinowanych pomysłów imaginacyjnych, magicznych klisz, koncepcji stylizatorskich; w rezultacie tekst szybko, zbyt szybko pochłania kreowany świat – pozostawiając nas w gabinecie pustych w środku dekoracji.

Przyznanie temu słuszności, wtedy – w 1998 roku – wiązało się ze stygmatyzującym określeniem powieści Tulli jako postmodernistycznej i z niesłusznym wrzuceniem jej do jednego worka z tak pomyślaną, i bądź co bądź, okrutnie nazwaną literaturą „gabinetu pustych dekoracji”. Zwłaszcza jeśli dostrzec jej referencjalne możliwości, które daje się odkryć właśnie w tym, co najczęściej poddawano krytyce – w cierpliwym śledzeniu powtarzalnych schematów, metafor oraz w przyglądaniu się z bliska rekwizytom w twórczości autorki *Kontrolera snów*.

Dzisiaj – po ukazaniu się autobiograficznych *Włoskich szpilek* – interpretacja *W czerwieni* (i innych powieści Tulli) zmusza do postawienia

¹⁵ A. KOŚCIŃSKA: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7/8, s. 153–154.

¹⁶ A. CZACHOWSKA: *W potrzasku*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12, s. 67–69.

¹⁷ M. JANION: *W śmierci*. W: EADEM: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2003, s. 367–386.

¹⁸ J. BŁOŃSKI: *Słowa i upiory*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5, s. 12.

¹⁹ M. ORSKI: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12, s. 38.

pytania o relacje między światem przedstawionym a rzeczywistością. Pożar (ogień) wojny i obozów koncentracyjnych wspominany we *Włoskich szpilkach*, z którego matka pisarki cudem ocalała, choć „założeniem [tamtego – K.D.J.] regulaminu” był „ruch jednokierunkowy” (Ws, s. 45), stanie się z pewnością kontekstem historycznym, zdolnym przewartościować dotychczasowe interpretacje powieści Tulli; jak również zmienić charakter myślenia o twórczości autorki *Trybów* – z metaliteracko-lingwistycznego, dostrzegającego wyłącznie pracę fabulacyjną, na bliższy widzeniu relacji tejże literatury z sytuującą się poza słowami rzeczywistością.

Myślenie o *W czerwieni* jako o książce, która „każe czytelnikowi zatrzymać się na płaszczyźnie słów i nie pozwala mu szukać poza nimi jakiegokolwiek rzeczywistości”²⁰, tudzież jako o powieści z „papierowymi postaciami i schematami sytuacyjnymi”²¹ wynika ze sposobu, w jaki Tulli pojmuje kwestię opowiadania historii i jak tę historię definiuje. Otóż, nieco upraszczając wypowiedzi warszawskiej pisarki, można sformułować podstawową dla kształtu jej twórczości tezę: zarówno w literaturze, jak i w życiu, wszyscy jesteśmy skazani na używanie gotowych schematów narracyjnych²². Tak rozumiane historie (dla Tulli nieodmiennie – „historyjki”) „dziedziczymy”, przyswajamy, dodajemy do nich coś od siebie, przekazujemy dalej. W ten sposób zyskujemy narzędzia niezbędne do komunikowania się w życiu.

W tym myśleniu Tulli idzie jeszcze dalej. Każe nam wnioskować, że porozumiewanie się nie odbywa się za pomocą słów, ale właśnie poprzez historyjki – ułożone i odpowiednio dopasowane do siebie słowa i obrazki. Porozumieć udaje nam się więc tylko z tą osobą, która posługuje się podobnym repertuarem haseł i obrazków, oraz kiedy istnieje szansa, że hasła z zasobu jednej osoby będą pasować do obrazków w puli drugiej. Tę metaforykę posługiwania się obrazkami i słowami znakomicie wyobraża pojawiający się we *Włoskich szpilkach* leksykon *Il mio primo Palazzi* (włoski słownik obrazkowy dla dzieci), który przegląda dziewczynka – główna bohaterka książki. Ów leksykon przypomina jej nie tylko o istnieniu „dwóch światów”, w których żyje (w połowie Polka, w połowie Włoszka –

²⁰ J. SOBOLEWSKA: *Obosieczny stereotyp*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 42, s. 13.

²¹ D. NOWACKI: *W rekwizytorni...*, s. 161.

²² „Czy jesteśmy na nie [historyjki – K.D.J.] skazani?” – pyta Marek Zaleski. „Jesteśmy. Zdarzenia należą do mgły, która nas otacza. Fakty niezinterpretowane są nieczytelne. W najlepszym wypadku możemy tylko być pewni, że miały miejsce. Ktoś strzelał, ktoś zginął. Żeby uchwycić sens wydarzeń, umieścić je w porządku większej całości, budujemy narrację. Korzystając z ogólnego schematu narracyjnego [...]”. Zob. *Za plecami narratora...*, s. 79.

„od początku należały do mnie dwa komplety słów” – Ws, s. 80), ale przede wszystkim przywodzi na myśl działanie wyuczonych, zuniwersalizowanych „historyjek”, które mają wskazywać, jak się porozumiewać oraz jak poruszać się w rzeczywistości, którą „tłumaczy” dany słownik. Jednocześnie, ograniczony repertuar obrazków w leksykonie zdaje się przypominać o skończonej liczbie historii, od dawna krążących w obiegu społeczno-kulturowym. Ta właśnie kwestia zostaje poruszona *W czerwieni*:

Skąd brać nowe opowieści? Ich liczba jest ograniczona, wszystkie bez wyjątku znane na wylot od niepamiętnych czasów. Nie żądają uwagi. Tylko sił, żeby je dźwigać, stare szmaty butwiejące w ciężkich tobołach, które urywają ręce.

Ws, s. 158

Niezmiennność zbioru opowieści – „od niepamiętnych czasów”, co można uznać za główny temat (meta)twórczości Tulli, wskazuje pewne *status quo* świata. W zorientowanym postmodernistycznie świecie literackim odnosiłoby się to po prostu do znanej Barthowskiej formuły „literatury wyczerpania”, którą recenzenci powieści Tulli często przykładali do jej, jak twierdzą, metaliterackich utworów. Natomiast już poza granicami tekstów, w świecie realnym, opowieści, których podaż jest mocno ograniczona (taką ekonomiczną metaforę proponuje Tulli m.in. w *Trybach*), ukazują swoją niebezpieczną moc.

Mianowicie to właśnie skończona liczba historii, ich nieustanne przeżuwanie przez społeczeństwo i poddawanie opowieści swoistemu „recyklingowi” (to dlatego Dariusz Nowacki nazwał tę prozę żartobliwie „proekologiczną”²³), jest przyczyną bólu i odczuwania melancholii w tym świecie. Istnienie leksykonów z hasłami, które mają nauczyć dziecko dopasowywać obrazki do słów – wracając do wcześniejszej metafory z *Włoskich szpilek* – prowadzi w późniejszym życiu do tragedii zniewolenia przez owo (jeszcze niewinne w dzieciństwie) „dopasowywanie”. Chodzi o to, co w życiu dorosłym objawia się w stereotypowym podejściu do ludzi i świata, w schematach i w napiętnowaniu, którego tylko pierwszym z brzegu przykładem są bohaterowie *Skazy* – uchodźcy, których obcość w świecie przedstawionym powieści konstytuują, jak czytam, „defekty aparycji” (S, s. 71). Dodajmy do tego nieciekawą „sytuację” egzystencjalną narratorów i bohaterów w prozie Tulli, którzy zmuszeni są żyć w lęku przed dosłownym „uwięzieniem” („ugrzężnięciem”) w historyjkach, w „ściegach” tekstu (?), o czym zawiadamia podmiot mówiący w powieści:

²³ D. NOWACKI: *W rekwiizytorni...*, s. 160.

Akwizytorze szukający szczęścia albo ratunku, jeśli chcesz się wydość ze Ściegów, nie zwlekaj ani chwili: musisz to zrobić między wielką literą a kropką, nie czepiając się urwanej myśli, nie czekając na ostatnie słowo.

Wcz, s. 158

Narrator o tym wcześniej nie pomyślał. Zniecierpliwiony bezwładem fabuły, nie zadał sobie pytania, jaka przyszłość go czeka, kiedy wysnują się wszystkie wątki. Kiedy koło się zamknie. Kiedy umilknie ostatnie ze zdań [...]

T, s. 147

Powieści Tulli wypełnia atmosfera sytuacji bez wyjścia. Pętla tramwajowa opisywana jest za pomocą złowrogich wyrażen, potęgujących poczucie niezmierniej ciasnoty przestrzeni („Szyny tramwajowe połyskują tuż obok krawężnika i razem z nim kreślą koło zamykające przestrzeń w podwójnej stalowej obręczy, której błysk razi oczy” – S, s. 12), i przywodzących na myśl inną pętlę – zaciskającą się na szyi jakichś nieszczęśników. Nawet recepcja twórczości Tulli, gdyby spojrzeć na nią z tej perspektywy, potwierdza wrażenie uwięzienia w przestrzeni tekstu, słów, schematów. Badacze utworów Tulli piszą m.in. o odczuwaniu przestrzeni świata przedstawionego powieści jako byciu w potrzasku²⁴, o jego „dusznej atmosferze zamknięcia, przypominającej niektóre powieści Marqueza”²⁵, o „uwięzionych w trybie warunkowym tworach”²⁶, o bohaterach „żyjących w świecie zamkniętym papierowymi granicami”²⁷...

Zastosowania przez Tulli literackich klisz i schematów, po tylu komentarzach ekspertów, nie ma już sensu omawiać. Warto jednak dodać, że świat literacki ufundowany na narracyjnych sztancach, nie jest tym właściwym, do którego od zdania do zdania biegnie myśl warszawskiej pisarki. Ustanawia on jedynie ramy, odpowiedni wykrój – jak się wydawało Tulli przed napisaniem *W czerwieni* – niezbędny do porozumienia się z publicznością. Tworzy poręczny szablon dla właściwej treści, którą jest również świat – tyle, że w przeciwieństwie do tego pierwszego, wymykający się jakimkolwiek metawzorcom narracyjnym. To świat, o którym najwięcej mówi sponiewierany gdzieś w przestrzeni literackiej szczegół – okruc, którego chrześzczenie pod butami bohaterów (deptanie go), przypominać ma o niszczycielskim żywiole Zagłady²⁸ i o tym, jak krucha jest struk-

²⁴ A. CZACHOWSKA: *W potrzasku*...

²⁵ M. ZAPĘDOWSKA: *Słowa, słowa, słowa*... „Czas Kultury” 1999, nr 1, s. 125–127.

²⁶ J. GONDOWICZ: *Lust zu fabulieren*. „Nowe Książki” 2003, nr 6, s. 59.

²⁷ M. CUBER: *Niepełne zbawienie*. „Nowe Książki” 2006, nr 4, s. 30–31.

²⁸ Myślę tutaj przede wszystkim o bardzo znaczącym fragmencie *W czerwieni*, gdzie mowa jest o baletnicy w „zakurzonych porcelanowych szyfonach”, którą Oswald

tura rzeczywistości. Jednocześnie Tulli daje w ten sposób wyraz swojemu przekonaniu, że Zagłada jest stale obecna w świecie, nigdy „nie wygasa” (jak nie wygasa pożar pod podłogą w teatrze – Wcz, s. 124, 156), a każda równa jej rozmiarom katastrofa zaczyna się zawsze od niewielkiej skazy na „gładkiej”²⁹ z pozoru narracji, jak w tekście *W czerwieni*: od stłuczenia porcelanowej figurki baletnicy, wyprucia jedwabnych nitek z haftu utkanego przez Stefanię Neumann, pojawienia się w obiegu wyblakłego banknotu itd.

Zwracam uwagę na ten interesujący wątek³⁰, ponieważ przywołuje on inny element, który może być kluczem do rozumienia powieści *W czerwieni*. Mam na myśli natrętne wręcz eksponowanie przez autorkę *Skazy* materialnego aspektu świata przedstawionego oraz podkreślanie zmysłowego charakteru ludzkich relacji z rzeczywistością, które mają owocować rozumieniem świata, jego interpretacją. Gdyby zatem odczytując komentarz Tulli z okładki *Trybów* – „Jeśli pominąć papier i tekturę, jest to książka z samych słów” – skupić się, zamiast na słowach, na „papierze i tekturze” powieści, to co nowego w takiej materialnie zorientowanej interpretacji mogłoby się ukazać? Jakie znaczenie dla lektury *W czerwieni* może mieć substancja, z jakiej zbudowane są Ściegi – powieściowe miasto „pod zaborem szwedzkim” („najlepszym ze wszystkich”)? Jaka różnica uwidoczni się pomiędzy Ściegami jako miasteczkiem w wyobrażeniu realnym a Ściegami tekstowymi (stekstualizowanymi, „utkanymi”)? W powieści Tulli raz po raz pojawiają się (fruwają) strzępy materiału, non stop produkuje się (fabryka Strobbla), wielbi (np. młody Strobbel) i depcze (Oswald Slotzki) porcelanę. Światem Ściegów rządzą przemysłowcy i finansiści, rodem z *Argonautów* Orzeszkowej, których ciało i dusza zbudowane są jedynie z materii³¹. Wszystko w świecie przedstawionym

Slotzki (przybyły do Ściegów, by ratować przed bankructwem fabrykę porcelany swojego wuja Strobbla) rozbija na znak zmiany produkcyjnego asortymentu z porcelanowych naczyń na porcelanowe sedesy, tłumacząc, że „świat potrzebuje czystości”: „Baletnica potłukła się, okruchy porcelanowych szyfonów, tak drobne, że szczotka do zamiatania nie mogła dać im rady, wciąż chrzęściły pod butami w gabinecie starego Strobbla” (Wcz, s. 83).

²⁹ „Historyjka tocząca się wokół placu została pomyślana jako rzecz lekka i gładka” – można przeczytać w *Skazie* (S, s. 67).

³⁰ Nie rozwijam go niestety ze względu na ograniczone rozmiary artykułu.

³¹ „Powiadają niektórzy, że my, przemysłowcy i finansiści, posiadamy w sobie tylko materię, a nie posiadamy psyche. Jednak psyche pańska, która przyozdobiła pałac księcia, sprawiła na mnie wrażenie takie, jak gdybym nie był samą materią” – mówi Alojzy Darwid, główny bohater *Argonautów* Elizy Orzeszkowej do pewnego młodego rzeźbiarza. Zob. E. ORZESZKOWA: *Argonautci*. W: EADEM: *Pisma zebrane*. T. XXX. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1951, s. 12.

W czerwieni kręci się wokół materiału, z którego jest zrobiony: dykty, machoniu, złota, ebonitu, miedzi, blachy, jedwabiu, szmat... Przypuszczam więc, że to jakość, waga, barwa (odcień) tego materiału, sygnując historię Ściegów i los jej mieszkańców, jednocześnie przybliży mnie do ich literackiego fenomenu.

Biel porcelany

Nie mogąc jednak w jednym artykule objąć całości fenomenu powieściowej „tekstury”, moja propozycja interpretacji *W czerwieni* dotyczy koloru (tudzież – jego odcieni), zawartego już w tytule powieści.

Pierwsze próby analizy powieści przez pryzmat koloru podejmowano niedługo po wydaniu *W czerwieni*. I tak, Przemysław Czapliński, dyskutując z Piotrem Śliwińskim na temat tej powieści (w listopadzie 1998 roku) zauważył, że czerwień to „kolor miłości, bankowego sukna i krwi – trzech najsilniejszych skupisk ludzkiego pożądania”³². Czapliński wysunął z tego wniosek, że „powiastka Tulli” jest właśnie utworem o „ludzkich pragnieniach”. To z kolei zgadzałoby się z późniejszym (maj–czerwiec 1999 roku) odautorskim komentarzem pisarki, która nazwie ten utwór powieścią o braku, który „nakręca [ludzkie – K.D.J.] pragnienia”³³. Przyjrzyjmy się jednak fabule.

W czerwieni opowiada o zdarzeniach z życia mieszkańców (z pogranicza realizmu i fantastyki) miejscowości o nazwie Ściegi, której nie sposób lokalizować, podobnie jak miasta „realizmu magicznego”, na rzeczywistej mapie. Wiemy, że Ściegi z czterech stron otaczają „puste i mroźne przestrzenie” (Wcz, s. 5), a żeby tam dotrzeć, wystarczy: „Po prostu zasiąść w saniami i póki sen nie zmorzy, mknąć środkiem równiny pustej jak biała kartka papieru, bezkresnej jak życie” (Wcz, s. 5). Wszystko zaczyna się więc w istocie nie od czerwieni, lecz bieli. To ona stwarza fundamenty świata Ściegów, w którym zima trwa „we wszystkie dni roku” (Wcz, s. 5) i „wszędzie tylko śniegi i śniegi” (Wcz, s. 32). Jednocześnie, bieli, która pojawia się nie tylko na początku powieści, lecz także regularnie na przestrzeni całego utworu, Tulli nadała ważne dla rozumienia problematyki *W czerwieni* znaczenia.

³² *Magia sophia*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach...*, s. 129–132.

³³ *Za plecami narratora...*, s. 79.

Jedno z nich można poznać, zwracając uwagę na klimat i pewne szczegóły opisu miasta, które jakby mimochodem zdradza autorka *Snów i kamieni*. Wietrzna i zimna aura Ściegów oraz wzmianki o morzu i porcie, do którego przybijają statki (np. flota angielska) przywodzą na myśl topografię i klimat jakiegoś północnego kraju. Gdyby dodać informację o zorzy polarnej, którą zachwycają się mieszkańcy miasta, Sztokholm, na który wskazuje się jako na miejsce z siedzibą ministerstwa wojny (Wcz, s. 29) oraz garnizon szwedzki, którego istnienie w powieści wydaje się krytykom jedynie „pisarską ekstrawagancją”³⁴, można by zbudować stereotypowe wyobrażenie kraju nordyckiego (nie musi to być wcale Szwecja). Ale dla czego Tulli odwołuje się w swojej powieści akurat do Północy, do krajów skandynawskich? Czystość bieli, którą opisują zimno i mróz (chroniąc przed „zgnilizną rozkładu”) albo wielkie pryzmy śniegu, maskujące każdy brud miasta, zawiera w sobie złowrogie konotacje „czystości” w zakresie nazistowskiej ideologii. Nieskazitelna biel nordyckich twarzy i lodowaty błękit oczu ludów Północy dla hitlerowców w okresie II wojny światowej stanowiły o „czystości rasowej”. Oddalenie od tego wzorca stało się powodem śmierci milionów ludzi, których kolor skóry i oczu nie miał w sobie nic z chłodnej, północnej „czystości”. Taką urodą odznaczają się mężczyźni w powieści Tulli, „rdzenni” mieszkańcy Ściegów:

o wąsach od młodości ściętych szronem, o zaciśniętych szczękach i lodowatym spojrzeniu³⁵, wolnym od złudzeń, na wskroś przeszyswającym pociemniały werniks.

Wcz, s. 10

Ideologiczny porządek w utworze odzwierciedla również widoczny „szacunek dla reguł”, w przypadku naruszenia których „źródło zgorszenia zostanie usunięte przemocą” (Wcz, s. 152). Kiedy więc czytam w powieści

³⁴ T. Komendant widzi w utworze *W czerwieni* historię „syntetycznego polskiego miasteczka Bełz” (skądinąd nie wyjaśnia dlaczego), dlatego nie rozumie, skąd u Tulli pomysł, by Ściegi pozostawały pod zaborem szwedzkim: „Jest to w zasadzie znajoma historia syntetycznego miasteczka Bełz, nie rozumiem zatem, dlaczego Tulli umieściła Ściegi pod zaborem szwedzkim; nie wpływa to znacząco na przebieg wydarzeń i wygląda mi na pisarską ekstrawagancję”. Zob. T. KOMENDANT: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 216 (dodatek „Książki”, s. 5).

³⁵ Ciekawą sprawą byłoby podjęcie w powieściach Tulli tropu takiego „lodowatego spojrzenia”, tożsamego z tym, którym „obdarzała” pisarkę w dzieciństwie jej matka. Oto cytat z *Włoskich szpilek*: „Inaczej mówiąc, dostrzegałam pewne oznaki swojego nieistnienia. Zwłaszcza w chłodnej pustce błękitnego spojrzenia mojej matki, które przechodziło przeze mnie na wylot kilka centymetrów poniżej kołnierzyka, jakby materia w tym miejscu nie stawiała żadnego oporu” (Ws, s. 83). Ale niestety, na przesunięcie akcentu interpretacji w tę stronę, nie ma miejsca w tym artykule.

o „zimnym jak sople ścieżańskim rozsądku” Sebastiana Looma – miejscowego przedsiębiorcy (Wcz, s. 10) albo o przybyciu pewnego dnia do miasta „oficera niemieckich wojsk kolonialnych w białej kurtce ze złotymi guzikami” (Wcz, s. 11), myślę tak, jak Grażyna Borkowska, że:

pewnych historii [po Holokauście – K.D.J.] nie da się już opowiedzieć inaczej, bez systemu odesłań i podejrzeń, że pewnych historii nie da się już przeczytać bez pamięci o Zagładzie, że inne – naiwne – pisanie i czytanie może się dokonać tylko za sprawą pominiętej wiedzy i złej wiary³⁶.

Jednak uruchomienie „systemu odesłań i podejrzeń” u Tulli wymaga benedyktyńskiej pracy nad każdym akapitem tej prozy. Udostównione metafory, którymi posługuje się warszawska pisarka (użycie których sama nieraz wyjaśniała³⁷) paradoksalnie utrudniają interpretację, m.in. dlatego, że każdorazowa próba ich rozumienia prowadzi do uzmysłowienia sobie, że poznawanie świata przedstawionego oparte jest w istocie na studiowaniu samego języka powieści i rozpoznawaniu ukrytych w słowach „klisz”. Ważną rolę odgrywają w tym również barwy.

Biel – wróćmy do koloru – byłaby więc również odniesieniem do „czystej” barwy ciała, którą powinni się odznaczać mieszkańcy nordyckich Ściegów. W powieści próżno jednak szukać przykładów, które by tę tezę potwierdzały. Nie znaczy to jednak, że tak nie jest. Odwołam się do moich wcześniejszych ustaleń. Mianowicie, u Tulli być może najwięcej o świecie mówi materiał, z którego ten świat jest zrobiony. Weźmy również pod uwagę fakt, że u autorki *Kontrolera snów* to, co zmysłowo postrzegane, ma w powieściach silną reprezentację. Dlatego też przedstawienia ciała (cielesności) w *czerwieni* noszą znamiona materialistyczno-kapitalistycznej koncepcji świata (miasta) przedstawionego. W tej przestrzeni funkcje i właściwości narażonych na ból i bezbronnych wobec przemocy ciał przejmują krucha i biała jak śnieg porcelana z fabryki Strobbla. Jest to literacki gest, który Tulli powtórzy później w *Skazie* (gdzie jeszcze?), w której czytam np. o pannie służącej, która boi się, że sprzeciwiając się molestującemu ją notariuszowi, „wypadnie z roli” i „boleśnie się potłucze” (S, s. 27).

Strach służącej przed „potłuczeniem się” upodabnia jej ciało do kruchej, porcelanowej figurki. Podobnie metaforyzuje somę w *czerwieni*. Dla przykładu łagodne spojrzenie Augustusa Strobbla przypomina „zdo-

³⁶ G. BORKOWSKA: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 114–115.

³⁷ O specyficznym podejściu do metafor w swoich utworach Tulli mówi m.in. tak: „Można powiedzieć, że ja pochodzę ze śmiertelną powagą do metafor, to znaczy rozumieniem je tak, jak wyrażenia dosłowne”. Por. *Calvino, Marquez i pewna pani...*, s. 127.

bioną błękitem kobaltu porcelanę” (Wcz, s. 25), a jego serce scharakteryzowano jako: „szlachetne i delikatne, jak dzwoneczek z porcelany” (Wcz, s. 15). Z czułością opisywana porcelana odzwierciedla wysokie morale mieszkańców Ściegów i pokazuje, jaką wartością w tej przestrzeni jest ludzkie życie. Jest tak jednak tylko do pewnego momentu (bo w świecie powieści Tulli, w którym rządzi język ekonomii, nic nie ma stałej wartości), kiedy następuje załamanie „koniunktury”: przychodzi wojna, wprawiając wszystkich w poczucie pustki i melancholii. Wtedy też w Ściegach zjawia się Oswald Slotzki, który ma pomóc wujowi Strobblowi uratować fabrykę porcelany przed bankructwem. Slotzki bierze sprawy w swoje ręce, dotychczasowe funkcjonowanie fabryki podporządkowując swojej złowrogo brzmiącej maksymie: „Świat potrzebuje czystości, niczego więcej” (Wcz, s. 83) oraz zmieniając dotychczasowy asortyment – filiżanki, sosjerki i wazy, na „olśniewająco białe umywalki”. Za tym wprowadzeniem nowego porządku w fabryce porcelany stoi znaczące, pozaliterackie odniesienie do Zagłady, a jej śladami w powieści jest np. wspomniana już przeze mnie potłuczona baletnica, której drobne odłamki chrzęszczą pod butami odwiedzających gabinet Strobbla/Slotzkiego, czy tajemnicza „stłuczka zalegająca ulice miasta” (Wcz, s. 59).

Czerwień jedwabiu

W świecie przedstawionym *W czerwieni*, tak samo jak w rzeczywistości, z białą ciałą kontrastuje czerwień „strużki krwi”. Kropla krwi wywołuje skojarzenia z tym, co przychodzi nagle i niespodziewanie, z gwałtowną siłą, uderzającą bez jakiegokolwiek uprzedzenia. Stąd w pierwszej kolejności czerwień z powieści odsyła do krwi, a jej znakiem rozpoznawczym jest „nagle wniesiony” w przestrzeń świata przedstawionego i w los mieszkańców Ściegów – „zamęt”:

Z pomocą panny służącej Stefania szyła ślubną wyprawę [...] Ale doszła do jej uszu plotka, że przed odjazdem Kazimierz sprzedał pierścione, żeby spłacić karciane długi. Stefania upuściła robótkę na stolik i zaparzyła się w ścianę. Tak przesiedziała dzień cały, a wieczorem drżącą ręką sięgnęła po jedwab o barwie mocnej jak zapach róży.

Ciemna czerwień rozkwitła na tamborku i wniosła nagły zamęt między lilie. Robótka zdawała się splamiona.

Wcz, s. 30

Krew w powieści Tulli („ciemna czerwień”) jest alegorią niepokoju, gwałtownego wtargnięcia obcego żywiołu w czystą, śnieżnobiałą materię Ściegów. Żywioł ten czasem ma postać i właściwości szalonego tanga:

Tango nieustępliwym rytmem pulsowało w skroniach pod kropelkami potu, przez chwilę każdy brał jego brutalność za własną i ledwo utrzymywał ją w ryzach, z fordanserką w jaskrawym makijażu balansując na przeciągniętej strunie, na granicy światła i mroku, miłości i nienawiści, życia i śmierci.

Wcz, s. 73

Innym razem trawiącego wszystko wokół ognia, który początkowo długo tlił się pod podłogą („Żar nigdy nie wy-y-ygasa! Potrafi tlić się pod podłogą przez lata! – wołał Alojzy za odchodzącymi” – Wcz, s. 124), by później ogarnąć w mgnieniu oka całe miasto:

Pochłonawszy szafy, płomienie wystrzeliły przez okna. Wielka gala czerwieni rozsadziła teatr i zawładnęła całym miastem.

Wcz, s. 154

Znaczenie czerwieni, która dominuje w powieści właśnie pod postacią żywiołu ognia, zdaje się bliskie temu, co zawarto w pierwszych teoriach na temat funkcji i znaczenia koloru w sztuce i w rzeczywistości. Mianowicie, w starożytnej Grecji (ok. V w. p.n.e.) Empedokles, który zajmował się głównie obserwacją żywiołów w naturze, wysunął tezę, że każda barwa, którą posługuje się malarz, ma swój odpowiednik w przyrodzie – konkretny żywioł. W tym układzie czerwień była przede wszystkim kolorem płomieni ognistych. Platon z kolei w swojej „racjonalnej teorii kolorów” poszedł dalej, wyróżniając kilka „odcieni” ognia, z których m.in. ten „pośredni” miał mieć kolor krwistej czerwieni³⁸...

Motyw płomieni i pożaru pojawia się w każdej z powieści Tulli. Ogień ogarnia poszczególne przedmioty, znaczy na zawsze twarze bohaterów tej prozy (jak twarz Oswalda Slotzkiego, która jest bezrzęsa i „cała w bliznach jaskrawych jak płomienie” – Wcz, s. 58), w końcu trawi całe budynki i miasto. Dopóki jednak w świecie przedstawionym *W czerwieni* na fasadach budynków nie pojawią się nazistowskie swastyki – „czerwone sztrajfy z wpisanym w koło emblematem fabryki urządzeń sanitarnych Slotzkiego” (Wcz, s. 108), każdy z najmniejszych płomieni w powieści warszawskiej pisarki można odnieść zaledwie do zwykłych historyjek,

³⁸ J. GAGE: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2008, s. 11–12.

jakich wiele „powtarzanych w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało” (Wcz, s. 157). Tymczasem zmiana w obrębie jednego emblematu – kiedy po przyjeździe Slotzkiego do Ściegów „cztery ramiona płatka śniegu”, którymi znaczone porcelanę z fabryki Strobbla, „złamano pod kątem prostym” (Wcz, s. 88) – wprowadza odniesienia do konkretnego momentu w historii – Holocaustu, ale też do konkretnego losu jednostki – życia matki Tulli, które Holocaust tragicznie naznaczył.

Ogień w powieści pełni jednocześnie rolę swoistego dyskursu, osobniczej – melancholijnej – mowy pisarki. Funkcję tego dyskursu – pożaru, czerwieni, piekła – w obszarze twórczości Tulli bardzo trafnie scharakteryzowała Hanna Gosk, widząc w tym metahistoryczność tej prozy, wyrażającą:

przeświadczenie, iż, nie mając dostępu do znaczenia pozadyskursywnego ani do neutralnych i naturalnych punktów odniesienia, każdy dyskurs (także historyczny) związany jest z efektem rzeczywistości, który sam wytwarza (tj. z autoreferencjalnymi symulakrami)³⁹.

Ten „efekt rzeczywistości” (Zagłada, wojna, obozy i krematoria, pożar getta) do której odnosi się w gruncie rzeczy nie tylko *W czerwieni*, lecz także cała niemal twórczość Tulli, funkcjonuje w wyobraźni pisarki głównie jako pożar. I nawet jeśli taka interpretacja przed wydaniem *Włoskich szpilek* budziła jeszcze jakieś wątpliwości (nie mówiąc o tym, że została przez krytyków w sposób do dziś niezrozumiały wykluczona), to teraz, po ukazaniu się książki, w której Tulli pisze w kontekście wojny 1939 roku o „pożarze, który strawił pół świata”, trudno je mieć:

Gdyby mogła [matka pisarki – K.D.J.] sobie na to pozwolić, nie potwierdziłaby, że za jej życia wybuchła wojna. Tym bardziej nie przyznałaby, że w niej samej coś spłonęło i zgasło. Łatwo było ukrywać się z tym po pożarze, który strawił pół świata. Wokół nie brakowało poparzonych jawnie przyznających się do swojej krzywdy, i to oni ścigali na siebie uwagę.

Ws, s. 30

Na stronie następnej Tulli napisze jeszcze: „O pożarze, po którym wydarzyło się to wszystko, wiedziałam”, natomiast pod koniec książki: „Urodziłam się, kiedy było dawno po wszystkim” (Ws, s. 140). Pisząc w ten

³⁹ H. Gosk: *Dyskurs zamiast opowieści* (Zbigniew Kruszyński „Na łąkach i morzach”, „Szkice historyczne”, Magdalena Tulli „Tryby”). W: EADEM: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*. Warszawa 2005, s. 210.

sposób, autorka *Trybów* wchodzi jednocześnie na powrót w rolę małej dziewczynki, której dane było poznać traumatyczne wydarzenia, jakich doświadczyła w czasie wojny matka, jedynie we fragmentach (w strzępach rozmów?), przez niejasne jeszcze wtedy dla niej słowa i gesty⁴⁰. Tak również można by tłumaczyć wprowadzenie „sekretnych” określeń: „to”, „z tym”, „coś”, „po wszystkim” – jakie w domu pisarki – przez zamkniętą w swoim bólu postawę matki – służyły do opisu wojny i obozów. Również z tego powodu całość problematyki Zagłady jest w powieściach Tulli w pewien sposób zdefektowana. Historia przejawia się brakiem jej znajomości przez bohaterów, stawianiem hipotez, metaforami, które u Tulli są zawsze „częścią i początkiem akcji”⁴¹ – samą fabułą. Dlatego w świadomości autorki *Snów i kamieni* historia istnieje „pozszywana byle jak, byle tylko grube nici utrzymały przyczyny i skutki w stosownym porządku” (Wcz, s. 157).

Czerwień przez swoją biologiczną reprezentację – krew – jest wpisana w język (metaforykę) i kulturę zupełnie nieprzypadkowo. Jak pisał Van Gogh, dla którego „doznanie koloru splecione było z doznaniem świata jako całości”⁴²: „Prawa koloru są niewypowiedzianie piękne właśnie dlatego, że nie są przypadkowe”⁴³. Myślę, że wobec tego „praw” czerwieni należałoby więc szukać w tym, co cielesne. Moją myśl wspiera starostamentowa Księga Kapłańska (Kpł 17,14), która kolor czerwony odnosi wyłącznie do koloru krwi, w którym jest „życie wszelkiego ciała”⁴⁴. Terminem, który odnosi się i do ciała i do ożywiającej go krwi w języku polskim jest *pokrewieństwo*. W nim właśnie zawiera się podstawowe znaczenie czerwieni, „przełożone” wprost z języka natury na język kultury, jako tej barwy, która łączy wszystko ze sobą – światy i żyjących w nich ludzi (a także pulsującą w ich ciałach „czerwień”) odległe od innych światów i ludzi o nawet kilka wieków od siebie, a zarazem bliskich im przez krew, geny. W tym ujęciu czerwień krwi wyobrażałaby tkaninę (notabene zgodnie z Prawem Mojżeszowym jasnej czerwieni należy używać do barwienia tkanin używanych w kulcie żydowskim⁴⁵), którą tworzą (tkają) losy poszczególnych pokoleń „krewnych”. O tym właśnie mówi

⁴⁰ Nauka o rozwoju mowy dziecka mówi, że na początku wszystko jest „dosłowne”. Dla uczącego się dopiero języka dziecka nie istnieje pojęcie metafory (w jaki rozumieją je dorośli).

⁴¹ *Calvino, Marquez i pewna pani...*, s. 127.

⁴² J. GAGE: *Kolor i kultura...*, s. 205.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cyt. za: D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990, s. 117.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 117.

analizowana przeze mnie powieść Tulli w swojej najgłębszej warstwie, do której dostęp uzyskuje się po przeczytaniu tego przejmującego fragmentu z *Włoskich szpilek*:

Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łądami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina.

Trudno uporać się z zamętem, który wniosło do mojego życia to pokrewieństwo [podkreśl. – K.D.J.]. Chmura czarnego dymu unieważnia całe moje życie, odbiera prawo do własnego losu, czyni ze mnie kropkę na końcu zdania, w którym nie o mnie mowa.

Ws, s. 140

Zastanawiające, jak bardzo przywołany tekst przypomina cytowany już przeze mnie fragment z *W czerwieni*, kiedy to Stefania, ozdabiając swoją ślubną wyprawę haftem, postanawia nagle – w przypiływie złości na swego narzeczonego („doszła do jej uszu plotka, że przed odjazdem Kazimierz sprzedał pierścione, żeby spłacić karciane długi” – Wcz, s. 30) – sięgnąć po jedwabną czerwoną nić, by później się jej przestraszyć („złękła się róży, która wymknęła się spod jej zręcznych palców”). Otóż, w obu tych fragmentach czerwień (jedwabna nić i krew) wnosi do świata przedstawionego „zamęt” i „plami” go.

Ten moment wejścia „czerwieni” do świata jest szczególny, naznaczony „lękiem”. Jednocześnie, w planie całościowym obydwóch powieści widać, że jest to chwila przełomowa. Kiedy jedwabne nitki zostają wyprute przez Stefanię z robótki, unoszą się w powietrzu – „posłuszne siłom elektrostatycznym”, by wreszcie osiąść na żołnierskich mundurach oraz na ubraniach mieszkańców Ściegów, znacząc w ten sposób kolejną śmiertelną ofiarę w powieści. Z kolei w autobiograficznych *Włoskich szpilek* właściwą wymowę nadaje powieści moment, w którym pisarka uświadamia sobie, jaką rolę w jej życiu spełnia „to pokrewieństwo”, z którym tak „trudno się [jej – K.D.J.] uporać”. „Chmura czarnego dymu”, wyobrazająca okrutny los, jaki spotkał w obozach koncentracyjnych semicką część rodziny Tulli (ze strony matki), jak pisze autorka *Skazy*, „odbiera jej prawo do własnego losu”. Jak można rozumieć to zdanie? *Włoskie szpilki* są właściwie w całości opowieścią o rozpacz, jaka pozostała w matce Tulli po wojnie, a której ciężar przekazała swojej jedynej córce w – jak to nazywa – „spadku”.

Matka pisarki co prawda nie zginęła w Auschwitz, ale też nie ocalała. W jej pamięci pozostały przerażające widoki śmierci („przedwcześnie zaryzała za kulisy” – Ws, s. 69), którymi obarczyła swoją córkę Magdalenę. „To choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenia, przez westchnienia i przez dotyk” (Ws, s. 73–74) – pisze Tulli-córka. Dziel-

czynka zostaje więc w ten sposób symbolicznie uwięziona w matczynej „czerwieni”. Mam na myśli to, że w tym wypadku krew matki zamiast dawać życie, przekazuje potomnej „swoją” śmierć, zatruwa, „plami” życie u jego zarania – w dzieciństwie. Analogicznie, niewinna biel lilii na płótnie Stefanii zostaje „splamiona” przez czerwień róży...

Na większości malarskich wizerunków Maryja Matka pod niebieskim płaszczem skrywa suknię w kolorze głębokiej czerwieni⁴⁶. Czerwień od wieków symbolicznie związana jest z macierzyństwem i jego przedstawieniami w sztuce. Królewska czerwień szat Maryi konotuje bezpieczeństwo Bożego Dziecka, majestat macierzyństwa, świętość i tajemnicę przekazywanego przez krew życia. Próżno podobnych powiązań z czerwienią i matczynym ciepłem szukać u Tulli. Autorka *Snów i kamieni* wpisuje macierzyństwo nie w czerwień, która przywodzi na myśl ciało matki, pulsującą w nim życiodajną krew, lecz w czerwień wciąż jątrzącej się, głębokiej rany, jaka pozostała w matce pisarki po wojnie, za którą, jak za „śmiertelnie rannym zwierzęciem ciągnie się krwawy ślad” (Ws, s. 75).

Ślad ten (w którego figurze Ryszard Nycz widzi notabene znamieny dla literatury nowoczesnej sposób na związanie sztuki z rzeczywistością⁴⁷), wyposażony w energię specyficznej substancji i koloru – krwi i jej niezmarywalnej czerwieni, odciska się na całej twórczości Tulli, swoją tropologiczną pełnię ukazuje zaś w powieści *W czerwieni*. Świat przedstawiony Ściegów nurza się dosłownie i metaforycznie w kolorze czerwonym, na co wskazuje m.in. potraktowanie barwy czerwonej przez Tulli w kategoriach przestrzeni (stąd m.in. przyimek „w” w tytule powieści). W tejże perspektywie *W czerwieni* przedstawia się jako udosłownione przez pisarkę miejsce „splotu” życia i literatury – w wyobraźnię małej Tulli wtargnęła matczyzna „czerwień”, która w przyszłości „splami” twórczość Tulli dorosłej⁴⁸. „Robótka zdawała się być splamiona” – można by powtórzyć przywoływany już przeze mnie cytat, tym razem przyporządkowując jednak te – stale obecne w całej twórczości pisarki – figury plamy, śladu i strzępu („Opowieść o strzępach czerwonego jedwabiu, osiadają-

⁴⁶ Zob. ibidem, s. 120.

⁴⁷ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2012.

⁴⁸ Do przyglądania się tym interesującym relacjom: matka – dziecko, matka – przyszły twórca, w dziełach wielu pisarzy (na co w przypadku Tulli pozwoliło ukazanie się *Włoskich szpilek*, a tym samym przerwanie milczenia przez pisarkę na temat swojej trudnej przeszłości) zachęcają znakomite prace Hanny Segal – psychoanalityczki, która w kształtowaniu wyobraźni przyszłego twórcy, pisarza widzi ogromny wpływ związku matki i dziecka w jego skomplikowanych, nieraz bardzo trudnych dla samego badania psychoanalitycznego, przejawach. Zob. m.in. H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003 albo J.M. QUINODOZ: *Rozmowy z Hanną Segal*. Przeł. J. GROTH. Sopot 2012.

cych na mundurach żołnierzy” – Wcz, s. 157) skutkom, jakie przyniosły w życiu matki i córki – bohaterów autobiograficznych *Włoskich szpilek*, zdarzenia po wybuchu II wojny światowej.

Trafne więc byłyby rozpoznania Marii Janion, która w postaci Stefanii Neumann jako pierwsza dostrzegła *porte-parole* samej autorki *W czerwieni*. Janion wydaje się jedyną osobą (przypominam, że tekst Janion ukazał się w 2003 roku), która z uwagą przeczytała powieść Tulli. Efektami tej wnikliwej lektury podzieliła się w znakomitym esej, w którym zdaje się, że badaczka nie pominęła żadnej istotnej kwestii poruszonej w dziele. Wspomniała również o tym, że „integralną część paraboli Tulli stanowią kolory”⁴⁹, ukazując ich znaczenie w utworze w perspektywie symboliki mortalnej. „W określonych zestawieniach wszystko to są kolory śmierci”⁵⁰ – argumentowała swój wywód Janion, przywołując trafne cytaty z powieści. Czy jednak sposób, w jaki Tulli traktuje sprawę śmierci bohaterów – śmierci, której można zaprzeczyć, zamykając się w pokoju i zaczytując francuskimi romansami (jak przypadek „kapryśnej” Emilki Loom, która nie zgadzała się na swoją śmierć) pozwala sądzić, że kolory, a zwłaszcza tytułowa czerwień, odnoszą się w utworze przede wszystkim do śmierci? Jeśli rację ma badaczka, to barwy w powieści Tulli byłyby jedynie szablonymi barw, inkrustującymi sztapnową historijkę o śmierci. Z powodów, które wymieniłam na początku tego artykułu, pisząc o innym niż miłośnik, metaliteracki charakterze prozy Tulli, wnioskuję, że tak nie jest. Kolory w utworach Tulli odnosiłabym do zasad, jakimi rządzi się świat przedstawiony tej prozy.

Jak pisałam już wcześniej, w rzeczywistość literacką utworów warszawskiej pisarki wpisany jest rygor pewnego determinizmu. Założenie istnienia swego rodzaju pułapki, w którą nieuchronnie wpadają bohaterowie powieści Tulli. Przykładowo los wszystkich mieszkańców miasta ze *Snów i kamieni* spoczywa w rękach tajemniczych robotników, „wyższych ponad codzienność” (Sk, s. 57), w *Skazie* opowieść od początku „zmierza ku zdarzeniom gwałtownym i okrutnym” (S, s. 161), natomiast w *Trybach* narrator broni się jak może przed sytuacją, „kiedy wysnują się wszystkie wątki. Kiedy koło się zamknie. Kiedy umilknie ostatnie ze zdań” (T, s. 140). Kolory są ważną częścią tego mechanizmu. Dlatego to właśnie w tragicznym determinizmie, a nie w śmierci, objawia się prawdziwa semantyka tytułowego wyrażenia „w czerwieni”, zakładająca owo straszne „ugrzęźnięcie” w przestrzeni „śnieżnych zasp ciągnących się aż po horyzont” (Wcz, s. 158). Trzeba przy tym podkreślić, że wszystkie

⁴⁹ M. JANION: *W śmierci...*, s. 382.

⁵⁰ Ibidem.

podstawowe barwy w interpretowanej przeze mnie powieści – biel, czern, czerwień, żółć – łączą się z samym bytem w jego niebezpiecznej wersji *signifiant*, zastawiającej na powieściowe postaci sidła. Wiążąc je w sytuacji bez wyjścia. W utworze Tulli biel wyobraża ogromne masy „pryzm śniegu” („wszędzie tylko śniegi i śniegi – Wcz, s. 32) albo „bezkres” białej kartki papieru. Czern to kolor ciemności, w której muszą żyć mieszkańcy Ściegów („Mrok rozpraszał się tylko na krótką chwilę w porze obiadu” – Wcz, s. 9), zaś barwa żółta wskazuje śmiertelną chorobę („żółty sztandar gangreny” – Wcz, s. 60). Również nadrzędna wobec innych barw czerwień (płomieni, krwi, namiętności) i towarzyszący jej materiał (jedwab, haft, w końcu sama nazwa miasteczka – Ściegi) wyobraża w powieści Tulli zamkniętą przestrzeń (filogenetyczną, historyczną, filozoficzną, socjologiczną, polityczną etc.), z której, jak powtarzają bohaterowie powieści, „nie ma ratunku”⁵¹. W tym sensie ostatni utwór Tulli – *Włoskie szpilki*, nie jest wcale zwrotem w twórczości pisarki, lecz kontynuacją problematyki *W czerwieni*. Dlatego, jak sądzę, wszystkie kluczowe dla interpretacji *W czerwieni* zdania o niebezpiecznym „ugrzęźnięciu” bohaterów w przestrzeni, pozbawione tropologicznej dekoracji, można by równie dobrze odczytać, jak pierwsze zdanie z *Włoskich szpilek*: „Sytuację bez wyjścia najłatwiej sobie wyobrazić” (Ws, s. 8).

Bibliografia podmiotowa

- TULLI M.: *W czerwieni*. Warszawa 1999.
TULLI M.: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.

Bibliografia przedmiotowa

- BŁOŃSKI J.: *Słowa i upiory*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5.
BORKOWSKA G.: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2.
Calvino, Marquez i pewna pani. Rozmowa z Magdaleną Tulli. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999.
CUBER M.: *Niepełne zbawienie*. „Nowe Książki” 2006, nr 4.
CZACHOWSKA A.: *W potrzasku*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12.
CZAPLIŃSKI P., ŚLIWIŃSKI P.: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999.
FORSTNER D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990.

⁵¹ To zdanie pojawia się kilkanaście razy w powieści *W czerwieni* w sposób wierny albo sparafrazowany.

- GAGE J.: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN. Kraków 2008.
- GOSK H.: *Dyskurs zamiast opowieści* (Zbigniew Kruszyński „Na łąkach i morzach”, „Szkice historyczne”, Magdalena Tulli „Tryby”). W: EADEM: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*. Warszawa 2005.
- IZDEBSKA A.: *Proza Magdaleny Tulli. W kręgu wieloznacznej referencji*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010.
- JANION M.: *W śmierci*. W: EADEM: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2003.
- GONDOWICZ J.: *Lust zu fabulieren*. „Nowe Książki” 2003, nr 6.
- KOMENDANT T.: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 21.
- KOSIŃSKA A.: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7/8.
- Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Rozm. K. KUBISIOWSKA. „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 251 (dodatek „Duży Format” 2011, nr 41).
- ŁĘCKA G.: *Metafora musi pracować*. W: EADEM: *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia G. Łęcka*. Warszawa 2000.
- NOWACKI D.: *W rekwizytorni*. „Kresy” 1998, nr 6.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2012.
- ORSKI M.: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12.
- ORZESZKOWA E.: *Argonauci*. W: EADEM: *Pisma zebrane*. T. XXX. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1951.
- Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. D. WODECKA. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 246.
- QUINODOZ J.M.: *Rozmowy z Hanną Segal*. Przeł. J. GROTH. Sopot 2012.
- SEGAL H.: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003.
- ZALESKI M.: *Kometa Magdaleny Tulli*. W: M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995.
- ZAPĘDOWSKA M.: *Słowa, słowa, słowa...* „Czas Kultury” 1999, nr 1.
- Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia M. Zaleski*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 8.

Kamila Dzika-Jurek

Silky red

The colour and material in *W czerwieni*, a novel by Magdalena Tulli

Keywords: Magdalena Tulli, *W Czerwieni* (*In Red*), Holocaust, fabric, colour

Summary

The article presents an attempt to reinterpret *W czerwieni*, a novel by Magdalena Tulli in the context of an autobiographic work of the writer, namely *Włoskie szpilki*. Such an intertext allows for reading the novel in question as a record of The Holocaust experiences. The majority of researchers have qualified Tulli's prose as the so called post-modernist literature about nothing while incomprehensive motives in novels written by a Warsaw writer have been defined as "a writing extravagance". The author of the very text, on the contrary, makes a belief about "the readability" of this prose a gen-

eral hypothesis whereas on the example of *W czerwieni* shows referential possibilities of Tulli's works. Discussing the motives pointing to the meaning of what is material in the world presented in the novel (porcelain, silk), as well as interpreting the meaning of the colours in the work, the author of the article concludes that the structure of the world presented, full of traces, frays and corpse is the way of expressing the Extermination.

Kamila Dzika-Jurek

Das Seidenrot

Die Farbe und der Stoff in dem Roman *W czerwieni* von Magdalena Tulli

Schlüsselwörter: Magdalena Tulli, *W czerwieni* (dt.: *Im Rot*), Vernichtung, Stoff, Farbe

Zusammenfassung

Der Artikel versucht, den Roman *W czerwieni* (dt.: *Im Rot*) von Magdalena Tulli im Zusammenhang mit dem autobiografischen Werk der Schriftstellerin, *Włoskie szpilki* (dt.: *Italienische Stöckelschuhe*) zu interpretieren. Solch ein Intertext lässt, den untersuchten Roman als eine Aufzeichnung der Holocaust-Erfahrung betrachten. Die Prosawerke von Tulli waren bisher von den meisten Forschern zu der sog. postmodernistischen und von Nichts handelnden Literatur gerechnet und die in den Werken der Warschauer Schriftstellerin erscheinenden unverständlichen Motive wurden als „schriftstellerische Extravaganz“ bezeichnet. Die Verfasserin des vorliegenden Artikels stellt eine andere These auf: sie ist zwar von der „Verständlichkeit“ der Prosa überzeugt und am Beispiel von dem Roman *Im Rot* zeigt sie referenzielle Möglichkeiten von Tullis Werken. Sie nennt die, auf die Bedeutung von dem Materiellen in der dargestellten Welt des Romans hindeutenden Motive (Porzellan, Seide). Die Rolle der Farben in dem Werk erforschend stellt die Verfasserin fest, dass die von Spuren und Fetzen erfüllte Struktur des Romans für die Schriftstellerin eine Methode ist, die Vernichtung mit Worten auszudrücken.